

О. К. Пичугина

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСНОЙ СИСТЕМЫ ИТАЛЬЯНСКИХ МАСТЕРОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII в.

Актуальность обозначенной в заголовке темы связана с проблемами экспертизы и атрибуции художественных произведений. Интерес к ней обострился не только в связи с чисто научными задачами, стоящими перед сотрудниками музеев как в России, так и за рубежом. Активизация антикварного рынка и изощренная индустрия подделок, набирающая обороты в последние десятилетия, ставят перед экспертами все более сложные задачи, решение которых возможно только благодаря глубоко разработанной теоретической базе, основанной на изучении особенностей формопостроения и технико-технологических приемов живописи старых мастеров.

Основные направления такого рода исследований были сформулированы в трудах Эрнста Бергера [1935], А. А. Рыбникова [1927; 1937], Л. Е. Фейнберг [1937], Д. И. Киплика [1927]. В послевоенное время в Европе и Америке возник ряд научных центров, проводящих технико-технологические исследования музейных коллекций. Появились такие специализированные журналы, публикующие результаты этих исследований, как «The National Gallery Technical Bulletin», издаваемый Научно-исследовательским институтом Национальной галереи в Лондоне. Делаются первые попытки обобщения накопленного материала [см.: Hamsik, 1982]. В России с 1995 г. Государственной Третьяковской галереей совместно с объединением «Магnum Арс» проводятся ежегодные конференции, посвященные проблемам экспертизы и атрибуции.

Данная работа явилась результатом многолетнего изучения экспозиций крупнейших российских и зарубежных музеев: Эрмитажа, Музея изобразительных искусств имени Пушкина, Метрополитен-музея (Нью-Йорк), Национальной галереи (Вашингтон), художественных музеев Брюсселя и Вены. Другой важной предпосылкой явились технико-технологические исследования произведений западно-европейской живописи из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств, проводимые в течение пятнадцати лет Т. В. Максимовой, научным сотрудником сектора экспертизы Института культурного и природного наследия (Москва), которые позволили зримо прикоснуться к художественной практике итальянских мастеров интересующего нас периода [см.: Пичугина, 2002, 56—61].

Обращаясь к обозначенной в заголовке теме, отметим, что живописные и стилистические приемы, свойственные произведениям итальянских художников первой половины XVII в., складывались на протяжении длительного времени. При этом был использован тот огромный теоретический и практический опыт,

который накопила итальянская живопись в течение двух предшествующих столетий¹.

Во второй половине XVI в. творческое наследие Тициана породило новое отношение к цвету. Возникли неизвестные ранее приемы создания «ярко выраженного общего цветового тона» картины, «цветовой среды, порождающей предметы» [Волков, 1989, 196]. Отдавая предпочтение цветовой гармонии полотна, художники отказались от принципа уравнивания ярких спектральных пятен и начали создавать колорит по законам цветовой гаммы. Широко стали использоваться так называемые «несобственные» качества цвета, играющие активную роль в контрастах и придающие особую насыщенность колориту [см.: Там же, 208].

Эти нововведения были связаны как с историческими условиями, определившими эстетические воззрения эпохи, так и с техническими приемами, в частности с повсеместным использованием масляной живописи как основного живописного материала. Таким образом, уже в начале XVII в. был сформулирован новый спектр живописно-пластических задач, который определил своеобразие итальянских произведений этого периода.

При всем разнообразии отдельных региональных художественных школ и творческих индивидуальностей можно выделить несколько общих типологических черт, которые неизменно присутствуют если не во всех, то в подавляющем большинстве итальянских картин этого времени. Речь идет о проблеме формы в связи со светотенью, ракурсным построением, форматом и размерами полотен и, наконец, с цветом в его сочетании с освещением и формой.

Проблема формы была важнейшей из всех проблем, разрабатываемых в этот временной отрезок. Передача объема тел, и прежде всего человеческого тела, во всей его сложности, выразительности и красоте стала основной задачей, над которой работали итальянские мастера. Человек являлся для них предметом пристального внимания. Богатейшие традиции Ренессанса и искусства XVI столетия дали итальянским мастерам великолепную свободу в построении человеческой фигуры, умение безупречно с точки зрения анатомических особенностей изобразить все богатство поз, движений, жестов. Фигуры показывались в разнообразных, иногда необычайно сложных ракурсах. Скрытая динамика ракурсного построения формы в сочетании с приемами типизации и обобщения внешности персонажей придавали итальянским картинам особое благородство и сдержанную красо-

¹ Частично теоретические положения, на которых базировалась практика итальянских мастеров поствозрожденческого времени, были сформулированы еще в конце XV в. в «Трактате о живописи» Леонардо да Винчи. Актуальность этого сочинения, завершеного Леонардо, очевидно, к 1498 г., оставалась неизменной на протяжении почти двухсот лет. Симптоматично, что первое издание «Трактата» относится к 1651 г. Ранее, на протяжении всего XVI и первой половины XVII столетия в среде итальянских живописцев имели хождение списки рукописи Леонардо. Сформулированные в «Трактате» законы живописи охватывали вопросы формопостроения и перспективы, касались проблем светотени, связи цвета предмета с освещением и формой, выявляли природу цветового и светового контраста, рефлексов, особенности предметного цвета и его связи с характером освещения и положением тела в пространстве. Разумеется, возрожденческая теория живописи не оставалась постоянной и была развита практикой дальнейшего развития итальянского искусства [см.: Книга о живописи..., 1934].

ту. Необходимо отметить при этом программный отказ не только от конкретного индивидуального портретного сходства, но и от психологической трактовки образов отдельных персонажей. Стремление к типизации, обобщению, внутренней значительности образов было одной из важных черт итальянского искусства. Выразительность жеста, репрезентативность позы в сочетании со сдержанной силой движения фигур стали одним из важных композиционных приемов итальянских мастеров этого периода.

Отсюда вытекал и особый интерес к передаче пластики человеческого тела, способам и методам, позволяющим достоверно передать объем и его развитие в пространстве. Естественно, что на этом пути пластические поиски заставляли мастеров подчеркнутое внимание уделять проблеме светотени и освещения в их связи с формой. Для того чтобы сконцентрировать внимание зрителя на происходящем, художники ограничивали глубину пространства картины позади фигур и увеличивали размеры фигур персонажей по отношению к формату картины. Действие помещалось на «авансцену», тем самым предельно приближаясь к зрителю. При этом живописцы старались максимально использовать направленное боковое освещение, позволяющее усилить впечатление объема предметов, а также вводили темный фон, использование которого позволяло высвечивать и тем самым приближать к зрителю ключевые фигуры и отдельные зоны пространства. Итальянские художники уже на рубеже XVI—XVII вв. практически отказались от спокойного равномерного освещения «дневным» рассеянным светом, падающим несколько сбоку или сверху от зрителя, свойственного искусству Ренессанса. Ренессансный метод позволял связывать фигуры переднего плана с фоном как тонально, так и с помощью линии. Форма при этом передавалась системой светлых полутонов в пределах одного локального цветового пятна. Картина в целом обладала особой светоночностью и строилась в пределах светлой тональной гаммы.

К рубежу XVI—XVII вв. приемы создания светотеневой моделировки начинают меняться. Возникают различные способы построения формы при создании карнации и драпировок. Наиболее типичным и широко распространенным приемом при написании карнации было использование следующей системы построения объема: темная теплая коричневая тень, зона одного-двух холодноватых и различных по степени теплохолодности полутонов, имеющих слегка зеленоватый или голубоватый оттенок, и, наконец, свет, обычно теплого под покровным лаком, слегка желтоватого тона. Таким образом, в целом карнация выстраивалась в пределах теплой, золотисто-коричневой монохромной колористической гаммы. Легкие, едва заметные модуляции цветового тона замечательно передавали ощущение теплоты, мягкости и упругости человеческой плоти. Тело, лицо и руки обычно выстраивались в границах этой схемы. Примером такого рода формопостроения может служить эрмитажная картина Орацио Джентиллески (1563—1639) «Амур и Психея»².

² Холст, масло, 94 × 123. Инв. № 8307.

Вместе с тем различные участки тела персонажей составляли между собой иерархию отношений светлот. Часто самый яркий свет высвечивал не лицо, а грудь изображенного. Соответственно здесь присутствовали и самые темные тени, сосредоточенные в области предплечья, подмышечной впадины, кисти, в зависимости от положения рук. Тень на лице или других участках тела по отношению к самой освещенной и самой темной части фигуры могла оставаться в пределах среднего, а иногда и светлого полутона. Соответственно, если нога или рука персонажа были отведены внутрь картинного пространства, они уходили в зону теплого полутона, обычного коричневатого, охристо-красного или слегка желтовато-коричневого.

Карнация фигур второго плана также полностью оставалась в пределах средних, а иногда и темных теплых полутонов. При этом богатство полутонов создавалось благодаря способности масляной краски быть полупрозрачной в тонких слоях. В этом случае белила, проложенные по темному теплomu грунту или подмалевку, по закону хроматического контраста приобретали различные холодноватые оттенки в зависимости от толщины красочного слоя, обычно зеленоватые или голубоватые [см.: Рыбников, 1935, 46]. Плотные кроющие мазки белил, напротив, имели сильную отражающую способность, и эти участки воспринимались наиболее светлыми и яркими.

Впечатление объема обычно связывалось с количеством полутонов. Чем большее количество полутонов сумеет воспроизвести художник, тем более наглядным и округлым будет изображение. Караваджо в своем «Юноше с лютней» (Государственный Эрмитаж)³ при построении лица молодого человека использовал систему, состоящую из четырех полутонов. По отношению друг к другу эти полутоновые участки различаются по степени светлоты и теплохолодности цветового тона. В целом же решение обнаженных участков тела лежит в пределах одной охристо-золотистой гаммы.

Второй способ построения формы обнаженного тела состоял в уменьшении светлых полутонов и работе преимущественно в области средних и темных полутонов. При этом в картине получали преобладание затененные участки. Освещенные зоны занимали меньше места и становились холодноватыми по тону. Увеличивалась площадь картины, занятая холодными серовато-синими и коричневатосерыми полутонами, а общая тональность картины становилась несколько глуховатой, вечерней или ночной, как бы освещенной лунным светом. В качестве примера можно сослаться на эрмитажное полотно Пьетро Теста (1611—1650) «Введение Марии во храм»⁴. Заметим также, что в определенные периоды своего творчества так работали Гверчино и поздний Караваджо.

Еще один способ создания формы карнации заключается в сокращении количества полутонов. Тень и свет в этом случае играли примерно одинаковую роль и занимали приблизительно равные участки в композиции. Иногда теневые участки преобладали. Однако область полутонов была резко сужена, отчего форма тела

³ Холст, масло, 94 × 119. Инв. № 45.

⁴ Холст, масло, 322,5 × 226. Инв. № 48.

приобретала несколько уплощенный вид. Тени при этом становились плотными и холодными. Примером такого рода работ может служить картина «Пастушок, играющий с кошкой» из собрания Севастопольского художественного музея, приписываемая Томмазо Салини (около 1575—1625, Рим)⁵. При написании драпировки одежд итальянские мастера первой половины XVII в. вносили цветовую динамику в композицию, и их светотеневая моделировка велась в пределах единого тонального цветового пятна. При этом важное значение в сложившемся методе имел объединяющий характер тени. Единый по светлоте и цветовым характеристикам тон прокладывался обычно как при написании фона, так и отдельных пространственных планов и участков густых теней. Он создавал ту общую основу, которая гармонизировала отдельные, зачастую контрастные цветовые пятна.

Развитие цветового тона в пределах одного локального цветового пятна происходило, как правило, нанесением активного яркого цветового полутона, например красного или голубого, и затем высветления его путем добавления белил в освещенных участках и утемнения в зонах темных полутонов с помощью темных лессировок, наносимых часто цветными лаками. Так писались яркие синие, красные, желтые драпировки. Самые густые и темные тени обычно тонировались в цвет темного фона и часто представляли собой участки пролессированного темного грунта. Такое колористическое решение вносило в картину, с одной стороны, необходимое напряжение и создавало эффект внутренней цветовой динамики полотна, а с другой — давало возможность композиционно объединить и уравновесить контрастные по своей природе цветовые пятна.

Все вышеперечисленные способы построения формы реализовывались благодаря созданию особой живописной структуры, где каждый элемент, включая грунт, подмалевок, прописки, лессировки и покровные лаки, играл важную роль в создании живописного целого.

Огромная роль при создании картины отводилась г р у н т у. Он выполнял не только технологические функции, обеспечивая связь между основной и живописными слоями, но и органично влиял на характер живописного целого. В начале XVII в. в итальянской живописи применялись цветные грунты — серые, песочно-охристые, коричневые различных оттенков: от светло-коричневых до красно-коричневых темных и умбристо-коричневых слегка холодноватых тонов. Введение цветных грунтов оказывало огромную роль на все без исключения характеристики живописного целого.

Если грунт был серым или светло-охристым, он обычно играл роль светлого полутона в подмалевке. Художник намечал свет белилами, а тени обычно темными серыми или коричневыми красками, оставляя области полутонов незакрашенными (в цвете грунта).

При темном грунте работа велась в подмалевке в светах и полутонах обычно белилами или другими светлыми кроющими красками. Грунт оставался незакры-

⁵ Холст, масло. Инв. № Ж-250.

тым на участках темных теней иногда вплоть до завершающих стадий работы. На множестве итальянских картин этого времени можно наблюдать участки грунта, просвечивающие сквозь тонкий слой лессировки либо обнажившиеся в результате предшествующих реставраций. К середине века, когда художники стали отдавать предпочтение размашистой скорописи, темный грунт часто оставался незакрашенным в местах стыка различных красочных пятен и в зонах теней.

Являясь органической частью колористического целого картины, цветные грунты оказывали обобщающее влияние на живописное целое, придавая отдельным ярким цветовым пятнам такие цветовые характеристики, которые, с одной стороны, усиливали тональный контраст ярких пятен, а с другой — исключали пестроту и придавали колориту сдержанное благородство, выстраивая цвета в пределах единого цветового ряда. Еще одно важное свойство цветных грунтов касалось работы по ним белилами. В тонких слоях белила, наложенные на темный грунт, принимают холодноватый зеленоватый или голубоватый оттенок, о чем уже говорилось выше. Таким образом, необходимо отметить, что цветные грунты являлись у итальянских живописцев первой половины XVII в. неотъемлемой частью живописного процесса, участвуя в построении картины от самого начала до ее завершения.

Другой важной частью структуры картины являлся *п о д м а л е в о к*. Он представлял собой первую стадию живописи. В подмалевке художник вел работу над формой, уточняя композицию, местоположение отдельных фигур, проверяя соотношение масс цвета, выявляя и выстраивая объемы. Как уже говорилось выше, на светлых серых или охристых грунтах работа велась в подмалевке в светах белилами или другими светлыми кроющими красками. Тени прокрывались темными лессировками. Тонкие слои белил, нанесенные по серому грунту, создавали по закону контраста легкий теплый, слегка розоватый полутон.

На темном грунте коричневого тона разных оттенков работа в подмалевке велась в светах и полутонах. В тенях оставался темный незакрытый тон грунта. На участках светов кроющая краска (обычно белила, если речь шла о написании карнации, или цветная кроющая краска — красная, желтая или синяя на изображении одежды) накладывалась достаточно легко, слоем, по плотности своей соответствующем среднему полутону. Участки теней, как уже говорилось, оставались в резерве (незакрашенными) в цвете темного грунта.

Следующей стадией работы над картиной являлись прописки. Автор вел работу, уточняя и, если нужно, корректируя те или иные детали формы на участках карнации и цветных драпировок. Продолжалось выявление объема предметов, разрабатывались освещенные участки формы путем многократного прокладывания их слоями телесной кроющей краски, если речь шла о написании тела, или цветной, если писались драпировки. На стадии *п р о п и с о к* картина получала почти законченный характер.

Две последние стадии — работа в подмалевке и прописки — являются наиболее выразительными с точки зрения индивидуальной авторской техники, состоящей в особых, свойственных отдельным художникам способах наложения краски, ее консистенции, текучести, характере мазка. Возникшая при этом живописная

фактура для многих художников может являться своеобразной «визитной карточкой», характеризующей индивидуальные приемы их работы. Вместе с тем существовали и определенные общие тенденции фактуропостроения.

Гладкая в целом поверхность полотен начала века уже к 1620-м гг. получила более живой и динамичный характер. Караваджо на рубеже XVI—XVII вв. (в частности, в уже упоминавшемся «Юноше с лютней») пытался добиться абсолютной гладкости живописной поверхности⁶. Для его живописи этого периода характерна плотность и спаянность фактуры в светах при изображении карнации и предметной среды. Слой краски, жидкий по консистенции, мягко перетекает от одного цветового тона к другому внутри больших цветовых пятен. Эти переходы не имеют жестких границ. Наиболее освещенные участки, покрытые более толстым слоем белил, плавно и незаметно переходят к полутонам и тени. Некоторая пастозность мазка достигается лишь на белых участках в светах, что диктовалось особенностями масляной живописи.

У венецианца Бернардо Строрци (1581—1644) было иное, более развитое отношение к красочной фактуре. Его «Чудесное насыщение пятью хлебами и двумя рыбами» из ГМИИ⁷ написано на фактурном рубчатом холсте саржевого переплетения. Слой грунта относительно тонкий, фактура холста участвует в построении формы на участках написания карнации. В изображении карнации розовая краска завершающих слоев, проложенная тонким слоем по хорошо просушенному белильному подмалевку, остается на выступах нитей, не затекая в промежутки между ними. Таким способом создается особая фактура живописной поверхности в полутонах, где превалирует игра холодных, слегка голубоватых штрихов по розовому тону⁸. Такой прием дополнительно обогащает и усложняет цветовое и тональное решение.

Красочная кладка на участках изображения одежд, примененная Строрци в рассматриваемой нами картине, отличается широтой и размахистостью. Пластичный слой краски наносился широкой мягкой кистью по хорошо просушенному подмалевку. Лица написаны в целом более жидким и текучим слоем краски, практически ретушью. Таким образом, это произведение отличается многообразием приемов исполнения, придающим богатство и динамику живописной фактуре.

Следующим этапом в создании картины являлись *лессировки*. В качестве материала для лессировок обычно использовались жидко разведенные прозрачные цветные краски типа цветных лаков. С помощью лессировок достигалась полная завершенность живописного произведения. Лессировки на светлых и цвет-

⁶ Фактура холста в картине практически не участвует в создании формы. По ряду признаков можно предположить, что «Лютнист» написан на среднезернистом, достаточно грубом холсте. Справа на темном фоне видна «сеточка» легких выступов и впадин, обозначающая, возможно, провалы грунта в окошки холста. Это предположение подтверждается еще и тем, что здесь же по вертикали заметна гирлянда натяжения нитей холста. В этом случае слой грунта в картине в целом должен быть достаточно толстым, скрывающим выступы нитей в точках их пересечения.

⁷ Холст, масло, 181 × 136. Инв. № 99.

⁸ О применении сходного приема в творчестве Тициана писал Рыбников [см.: Рыбников, 1935, 183].

ных участках живописи накладывались обычно тонкими прозрачными слоями, усиливая и смягчая тональность данного цветового пятна, углубляя и усложняя его цвет. Лессировки применялись для уменьшения контрастов при переходе от света к тени, для корректировки цвета тех или иных цветовых пятен с целью приведения их к общей тональности. С помощью лессировок создавался и новый цветовой тон. Золотистая лессировка, нанесенная по синему, создавала зеленую тональность, красная лессировка по серой подкладке давала сиреневый тон, красные лессировки на желтом создавали ярко-оранжевый тон. Таким образом, цвет лессировок и приемы их нанесения могли быть разнообразными в зависимости от поставленной художником задачи. Розовыми лессировками мог передаваться румянец и теплый розовый тон губ, темные лессировки по светлым и цветным участкам придавали особое благородство и сложность цвету. Темные коричневые или цветные лессировки на участках теней наносились обычно в несколько слоев, придавая участкам живописи нужный тон и глубину. Темные тени на светлых серых грунтах, будучи прокрыты лессировками, получали особую светоносность благодаря отражающей способности грунта.

Законченность изображению обнаженного тела придавала система световых бликов и рефлексов, которая в ее завершенном виде была почти полностью завоевана в XVII в. С помощью световых рефлексов создавалось впечатление закругленности формы и вычлененности ее от фона и окружающего пространства. Тень при этом облегчалась и становилась светоносной. Создавалось ощущение среды, в которую погружена фигура.

Световые блики наносились, как правило, белилами, а иногда иными светлыми красками и лессировались затем коричневым, желтым или другими цветными лаками. Они подчеркивали выступающие участки карнации. Иногда такие блики прокладывались непосредственно по лессировкам. На лице блики отмечали, как правило, кончик носа, выступающий участок щеки. Почти обязательным было изображение световых бликов на участках радужной оболочки глаз, что придавало взгляду особую жизненную убедительность. В такой манере работал Караваджо в ранний и зрелый период своего творчества.

Обычно материалом для бликов служили белила. Иногда блики делались цветными. Караваджо в своем «Юноше с лютней», передавая блеск лака на гранях музыкальных инструментов, наносил светлой желтой краской серию прерывистых бликов тончайшей волосяной кистью.

Самым последним, верхним, слоем структуры картины был слой покровного лака. Он мог быть бесцветным или тонированным — желтоватым, коричневатым, сероватым. Цветные покровные лаки объединяли цвета картины в единый взаимосвязанный цветовой ряд.

Таким образом, в первой половине XVII в. в итальянской живописи сложились определенные технические приемы, связанные с использованием цветных грунтов, послонным способом нанесения краски в подмалевке и завершающих слоях, использованием тщательно разработанной системы лессировок и бликов. Активно использовались законы цветового контраста: в частности, широкое при-

менение получил прием работы белилами на темных грунтах, что позволяло одним только изменением толщины слоя краски получать богатую нюансировку цветового тона. Именно таким способом достигалось тональное и цветовое богатство холодных полутонов при изображении человеческого тела.

Разнообразие технических приемов было тесно увязано с теми живописными задачами, которые решали итальянские живописцы в первой половине XVII столетия. Достижение выразительности форм человеческих тел, изображенных в сложных ракурсах, стремление к созданию единой тональной и цветовой гаммы живописных произведений, четко разработанная система построения карнации и драпировок — все это определяло своеобразие живописного метода итальянских мастеров первой половины XVII в.

Бергер Э. История развития техники масляной живописи. М., 1935.

Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1989.

Киплик Д. И. Техника живописи старых мастеров. Л., 1927.

Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи живописца и скульптора флорентийского. М.; Л., 1934.

Рыбников А. А. Фактура классической картины. М., 1927.

Рыбников А. А. Техника масляной живописи. М., 1935.

Фейнберг Л. Е. Лессировка и техника классической живописи. М.; Л., 1937.

Hamsik M. Barokni principi v technice benataski posadne repesapnci malby // Umeni. 1982. Nr. 44. S. 101—112.

О. А. Барабанова

ДЖАКОМО КВАРЕНГИ И КЛОД-НИКОЛЯ ЛЕДУ

Известно, что Джакомо Кваренги (1744—1817), работавший в России в течение почти тридцати семи лет, заимствовал некоторые принципы формообразования у французского архитектора К.-Н. Леду (1736—1806). Джакомо Кваренги еще до своего прибытия в Россию в 1779 г. познакомился с произведениями Леду, некоторые из которых он скопировал, получив их, вероятно, из рук самого Леду. В течение второй половины 1770-х гг. Джакомо Кваренги посетил юг Франции; он мог, таким образом, видеть Дворец правосудия и тюрьму, которые Леду начал строить в Экс-ан-Провансе (к 1776 г. относится турне, совершенное Леду на юг Франции, в связи с началом работ в Экс-ан-Провансе). Поездка Кваренги во Францию документирована рисунками, сделанными им в Монако и на юге Франции. Нельзя исключить, что Леду и Кваренги могли встретиться. «Общность принципов и специальных интересов их объединила. Кваренги сделал копии с под-